A. LOCATELLI · MILESI

L'OPERA DI GIOVANNI SEGANTINI

L. F. COGLIATI
EDITORE
MILANO
MCMVI

ACHILLE LOCATELLI-MILESI

L'OPERA

DI

GIOVANNI SEGANTINI

MILANO
CASA EDITRICE L. F. COGLIATI
Corso Porta Romana, N. 17

1906

Giovanni Segantini aveva ventiquattro anni quando, nel 1880 lasciò Milano e si ritirò nelle campagne della Brianza, per dedicarsi con tutte le sue energie allo studio della natura, lungi da ogni influenza accademica.

Lo spirito del giovine era imbevuto di quel sentimentalismo romantico che il Cremona e Mosè Bianchi esprimevano nei loro quadri; ed è per questo che egli, — come ebbe a scrivere più tardi, — si sentiva portato specialmente " a tentare di riprodurre dei sentimenti provati dopo il tramonto, quando l'animo si dispone a soavi melanconie „. Tali parole rivelano nettamente quale fosse in quell'epoca il modo di sentire di Segantini, e con quale animo egli si disponesse all'osservazione della natura.

Le sue prime opere ci dimostrano però subito che questo sentimentalismo, naturale e ab-

bastanza comune in un giovine, non assumeva in Segantini un carattere sdolcinato e lezioso, quale si riscontra di solito negli artisti di temperamento superficiale, a cui si deve un numero infinito di quadri convenzionali; era invece in lui una naturale conseguenza di un profondo e sincero sentimento amoroso, — sviluppatosi squisitamente fra i dolori della sua triste giovinezza, — sentimento che lo spinse ad allontanarsi da quanto avrebbe potuto ostacolare la sincerità della sua visione, a fuggire il pericolo che è nelle sensazioni colte di riflesso, già diluite e manierate, per mettersi a contatto delle sorgenti primitive, e ricavarne le sensazioni più pure e più dirette.

In Brianza il Segantini produsse una quantità di quadri e di disegni inspirati a scene campestri e pastorali, di carattere idilliaco, che armonizzavano con le semplici e amorose melanconìe del suo spirito; ed osservò queste scene sul vero, sempre studiandole con la più grande sincerità e con la costante preoccupazione di riprodurre l' ambiente nella sua fisionomia caratteristica e nella sua espressione poetica.

Il trasporto sentimentale per gli effetti di tramonto e di crepuscolo, a cui ho accennato con le sue stesse parole, lo condusse subito e

Brianzola.

naturalmente a semplificare la sua visione pittorica, a riassumere con sicurezza il chiaroscuro, a dare il massimo valore ai profili, e quindi alla forma generale, al movimento complessivo, — in modo che la sua percezione diventò rapidamente larga e sintetica, e i suoi quadri acquistarono grande efficacia rappresentativa e non comune potenza di suggestione.

Per la forza sintetica del disegno e del colore e per la intensità dell'espressione basterebbero le *Due Madri*, l'*Ultima fatica del giorno,* gli *Orfani*, a mostrare come, fin d'allora, il Segantini si presentasse con tutte le *allures* di un grande maestro. Col quadro degli *Orfani* specialmente, oltre a raggiungere il massimo dell'espressione del sentimento umano con la fedele riproduzione di una scena vera, egli si affermò stilista personale e modernissimo compositore della linea.

L'*Ave Maria a trasbordo* è l'opera più conosciuta del primo periodo della produzione segantiniana, ed è pure quella che meglio riassume l'indirizzo morale del periodo stesso. Sul lago tranquillo scivola una piccola barca; nel breve schifo è unita una piccola famiglia a un piccolo gregge; la dolcezza dell'ora penetra gli uomini, gli animali e le cose. Un religioso sentimento d'amore trema nell'aria nitida e lucente; la donna

si piega sul bimbo, l'uomo lascia cadere i remi, le pecore si stringono anch' esse una all' altra. E la preghiera si solleva, quasi visibile, nella benedizione del sole d'oro che scende dietro il piccolo campanile.

Con questo quadro, il Segantini ha preso posto tra i più potenti coloritori del suo tempo, fra i maestri dell'aria libera, ed ha ottenuto all' Esposizione di Amsterdam, nel 1883, la grande medaglia d'oro.

Lo studio ininterrotto del vero infondeva intanto nel giovine un entusiasmo sempre crescente. Fu allora sedotto dall' idea di riprodurre la natura colla massima verità ed efficacia concessa ai mezzi pittorici. Impaziente di misurare le proprie forze in una lotta aperta e tenace contro le difficoltà materiali, egli si spogliò di ogni preoccupazione sentimentale, come per convincere sè stesso delle sue qualità di pittore e della sicurezza della sua visione oggettiva.

A questo periodo appartengono i seguenti quadri di indirizzo puramente, ma profondamente verista: *Il raccolto dei bozzoli, Il reddito del pastore, Zampognari, La tosatura delle pecore, A messa prima.* Chiude il breve ciclo quel poderoso quadro: *Alla stanga,* ora nella Galleria d'arte moderna a Roma, che fece stupire per lo straordi-

Testa di Capra.

nario equilibrio della visione e per la eccezionale sapienza della fattura. Il carattere del terreno vi è scritto in modo incisivo, come da un meraviglioso bulinatore, e l'ambiente vi è reso nei più ricchi e delicati accordi atmosferici e cromatici.

Così fortificato, il Segantini sentiva delle voci chiamarlo a più gigantesche battaglie. Le placide morbidezze del paesaggio brianzolo non bastavano più alla nuova coscienza artistica che in lui si era andata formando.

La Natura serba delle forti e profonde sensazioni agli iniziati. Una serenità grande successe nel suo spirito, per cui le piccole e comuni melanconìe dalle quali, come da nebbie leggere, era stato da prima occupato, svanirono. Ebbe una intimità singolare con la terra, sentì la trasfusione della sua anima nella grande anima della Natura. E si sentì, condotto verso un paesaggio più vergine, più ampio, più tragico e più solitario. Salì sulle Alpi, si stabilì a Savognino, nel Grigione. Là, solo in faccia alle montagne, dipinse con selvaggio trasporto; e la sua grande personalità sbocciò come un fiore meraviglioso.

Sui Grigioni il Segantini si trovò in presenza di un paesaggio in condizioni di suolo e di luce ben differenti da quello che aveva lasciato. Nell' atmosfera limpidissima, nella luce vibrante e

diffusa, tutte le particolarità dell'ambiente apparivano con un'evidenza incisiva; le forme si profilavano con incomparabile nettezza; sotto l'erba magra traspariva l'ossatura rocciosa, si delineavano le grandi vertebre dei monti. Nelle facettature della pietra, nelle insenature della montagna tormentata, i colori si decomponevano in mille scintillazioni.

La tecnica consueta gli apparve subito impotente a rendere quell'intensità di colore, quella trasparenza di luce che i vecchi paesisti non avevano conosciuta in tutta la gloriosa potenza per cui egli si entusiasmava. Col colore puro, non infiacchito dall' impasto, poteva solo sperare di giungere a qualche risultato positivo. Una fattura minuta, che seguisse tutte le sagome e incidesse il disegno, si doveva sostituire alla pennellata larga e molle, senza di che ciò che vi era di più caratteristico nell'ambiente sarebbe andato perduto.

Così, naturalmente, il Segantini cominciò ad usare la tecnica divisionista, che l'osservazione profonda e personale della natura gli aveva imposto come una necessità.

Padrone di un mezzo meccanico che non tradiva le sue intenzioni, egli potè dipingere dei quadri organici, che furono diretta espressione

Madre amorosa.

del suo modo di sentire. La tecnica analitica gli secondava lo studio minutissimo, mentre lo spirito riassuntivo e la volontà sempre accesa davano alle rappresentazioni la coesione sintetica. Ottenne in questa maniera dei risultati non mai raggiunti; le sue opere riuscirono complete in ogni parte e capaci di dare, per il sapientissimo equilibrio dei particolari, una impressione poderosa di verità e di grandezza.

Nei quadri del Segantini tutto contribuisce alla espressione totale senza perdere il suo valore particolare; e mentre i quadri degli altri paesisti non sono capaci di comunicare che una sola e ben definita impressione, i paesaggi di Segantini possono essere, come gli spettacoli naturali, fonte di mille pensieri e di mille sensazioni. Perchè egli studiò e dipinse con lo stesso amore il filo d'erba della prateria, e il masso del monte, e l'uomo, e l'armento; e ascoltò nel silenzio le voci delle cose mute ed inerti e tutte le energie naturali furono da lui celebrate.

L'*Aratura nell' Engadina* fu uno dei primi quadri che portò nelle esposizioni il senso dell' alta montagna, con l'atmosfera cristallina, le chiarità del sole, le candide delicatezze della neve sulle giogaie. In questo quadro è espressa, come in tutte le opere di Segantini, la comune

fatica degli uomini e degli animali uniti per strappare alla terra, più che altrove dura ed ingrata, gli elementi necessarii alla vita. I due cavalli che conducono l' aratro, disegnati con singolare evidenza, che qualunque *animalier* può invidiare, hanno, nello sforzo consapevole, una espressione quasi umana, e pare che dei due uomini che li guidano abbiano lo stesso pensiero e l' identica volontà.

Questa comunione amorosa commoveva l'animo del pittore che ebbe a scrivere parole degne di un grande poeta lirico:

« Io voglio che gli uomini amino gli animali buoni a cui tolgono e latte e carni e pelli; e dipingo le *Due Madri,* ed il buon cavallo sotto all' aratro che lavora coll' uomo e per l' uomo, ed il riposo dopo il lavoro, e dappertutto dipinsi i buoni animali cogli occhi pieni di dolcezza. Essi che danno tutto agli uomini, e la loro forza, e i loro figli, e le loro carni e le loro pelli, sono dagli uomini battuti e maltrattati. Con tutto ciò, in generale, gli uomini amano più gli animali che i loro simili ».

Il sentimento dell' amor materno, — il più naturale e il più forte dei sentimenti, — era pel Segantini una continua fonte di inspirazione. Ed egli dipinse a più riprese gli esseri umani e gli

Ritorno all'ovile.

esseri bruti nella nobile tenerezza di questo affetto che li uguaglia di fronte alla terra. A Savognino dipinse quelle *Due Madri*, che, esposte a Milano nel 1891, suscitarono, insieme alla *Maternità* di Gaetano Previati, delle infinite discussioni nel campo artistico. Senza aver avuto alcuna relazione fra loro, senza neppure quasi conoscersi, il Segantini e il Previati erano giunti contemporaneamente, seguendo una strada diversa, ma per un identico bisogno, alla divisione del colore, e, curiosa coincidenza, le due prime opere che essi produssero con questo indirizzo si trovarono nella stessa sala, di fronte una all'altra.

Pochi quadri, anche fra gli antichi, possono stare a paro delle *Due Madri* per profondo ed intimo verismo; forse soltanto quelli di Rembrandt Van Ryn gareggiano con esso per la bellezza e la dovizia del colore. La composizione della luce, la sapienza della macchia, la potenza del chiaroscuro, la succosità del disegno concorrono a farne uno dei più grandi capolavori pittorici di tutti i secoli.

Nel *Ritorno dal bosco* il Segantini ha dipinto un effetto di neve al crepuscolo, vincendo delle difficoltà pittoriche che parrebbero insuperabili. Altra armonìa crepuscolare è il *Ritorno all'ovile;* interni rustici con meravigliosi effetti di luce

artificiale: *All' arcolaio, I miei modelli, All' ovile.* Pagine magistrali della vita montanina: *La pastora, Autunno, Vacca bruna, Vacche appaiate, la Montanara, Mezzogiorno sulle Alpi, Giorno di pioggia, Meriggio, Riposo all'ombra, Vacche macchiate, Al balcone.* Superbe sinfonìe cromatiche: *La raccolta del fieno, Pascoli Alpini, Alpe di maggio,* in cui la bellezza della forma e del colore raggiunge la perfezione.

La febbre del lavoro possedeva il pittore perennemente: lo seducevano i più arditi tentativi, le difficoltà che nessuno aveva avuto mai. Ed egli vinceva sempre. Nel 1894 lasciò Savognino, dove avea dipinto un centinaio di quadri, per salire ancora più in alto sulle montagne, in cerca di aspetti ancor più vergini e più formidabili. Fra le nevi degli inverni quasi polari, sul Maloja, nell'alta Engadina, egli dipingeva le intere giornate all'aperto, senza curarsi del freddo che talora faceva gelare il colore sulla tela. E quale serenità nello spirito! Le imagini della Vita e della Morte gli si presentavano con solenne semplicità nell'austera chiostra delle vette immacolate. Fra la tragica grandezza del paesaggio il gesto semplice dei pochi uomini assumeva l' importanza di un atto eterno, al quale le cose d' intorno silenziosamente partecipavano.

Idillio.

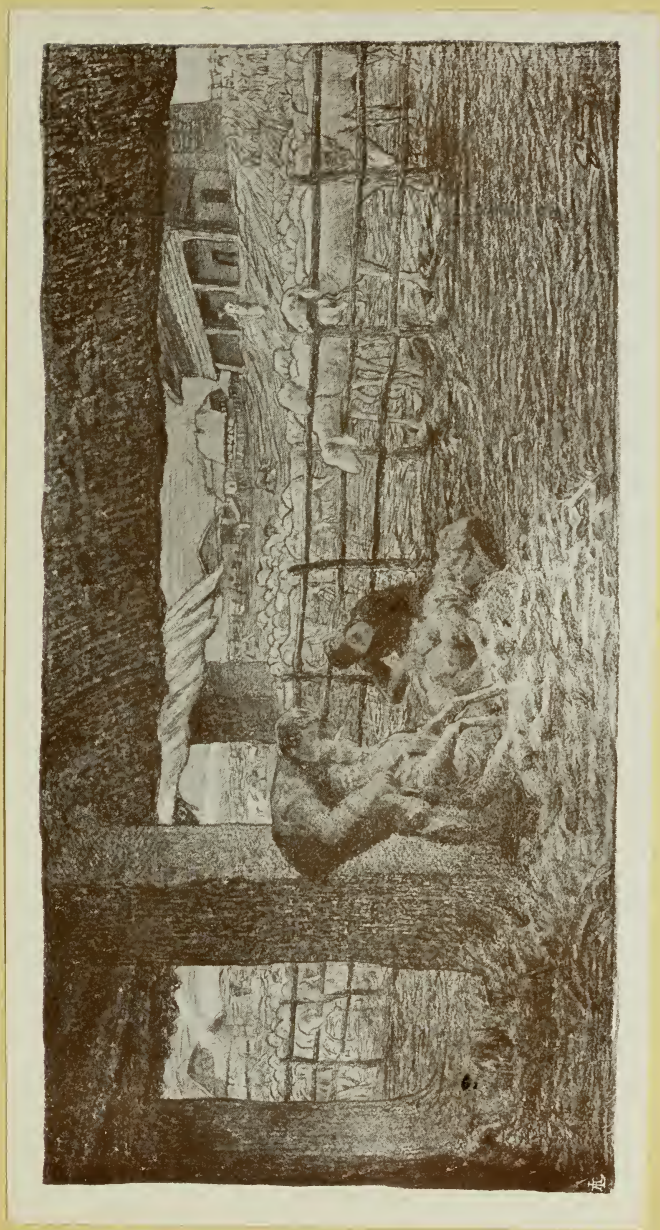
Il dolore della gente umile, che ha il ghiacciaio e la selva per spettatori, si espande e giganteggia nell'enorme deserto. Non porta alcuna maschera, non conosce la menzogna convenzionale, la posa istrionica, per cui nelle città anch'esso, — verità grande ed unica, — si mostra con un apparato da teatro di marionette. Vedete il *Ritorno al paese nativo.* Passa il carro con la piccola bara del bambino morto lontano. La madre vi piange di sopra, il padre procede col capo basso e scoperto. L'erba smorza il passo cadenzato del cavallo; e il triste convoglio procede nella penombra, mentre nel cielo e sulle vette fiammeggia un tramonto d'oro. Vedete il *Dolore confortato dalla fede.* Un uomo e una donna piangono su di una fossa recente, appoggiati a una croce. La loro posa è naturale e severa: vi è nel loro dolore una nobiltà più che principesca. Di là dal piccolo cancello, alcune persone si allontanano nella neve, lentamente. In alto, nel cielo purissimo, sale il bambino fra le braccia degli angeli.

Nel periodo del Maloja, il Segantini toccò il più alto grado della perfezione pittorica, sia per la purezza e solidità della forma, sia per la conquista definitiva della luce. E dipinse allora due sinfonìe primaverili: *Pascoli alpini in primavera*

e *Primavera sulle Alpi,* che resteranno come i primi e più completi paesaggi nei quali fu raggiunta la massima luminosità senza il contrasto delle ombre.

La *Primavera sulle Alpi* è un quadro celebrativo fatto con elementi naturali, che raggiunge la potenza sintetica del simbolo. Nel primo piano una donna diritta e forte avanza reggendo pel morso due cavalli appena abbeverati; dietro a lei, nei solchi, un uomo sparge la nuova sementa; sui prati chiari, sulle montagne coperte dall' ultima neve, sulle casette del paese piccolo e gaio passa il brivido dolce del risveglio nella carezza del sole.

Ma il Segantini avrebbe voluto chiudere in un'opera tutto il senso della vita, abbracciare con uno sguardo l'infinito; e immaginò quel trittico della Natura, figurazione quasi divina, — che la Morte invidiosa non gli concesse di compiere.

Il pannello chiamato della *Vita* è il solo finito. È un quadro pieno di felicità e di promesse. Nella prateria di un verde intenso e brillante — meraviglia di colore — sotto i monti nevosi, pascolano gli armenti; alcune persone scendono dai declivî; ai piedi di un grande pino una donna allatta il figliolo, e le altissime fronde proteggono la sua cura amorosa, salendo verso il cielo

La Tosatura.

come a consacrare al disopra di ogni cosa la religiosità dell'atto materno.

Il pannello centrale, la *Natura,* rappresenta un tramonto di magnificenza unica. Il sole, calando dietro la grande catena, si espande in fasci luminosi sul cielo, che occupa tre quarti del quadro. Sul primo piano si spiega una superba e delicata sinfonia di toni verdi e azzurrini. È un effetto abbagliante; se qualcuno si avvicinò alla luce del sole coi colori della tavolozza, questo fu Giovanni Segantini.

Il pannello della *Morte* è poco più che abbozzato; pure la grande piana sepolta dalla neve comunica un indimenticabile senso di vastità e di desolazione. Nei ghiacciai delle vette il sole suscita delle scintillazioni diamantine. Da una capanna esce una bara portata faticosamente da due uomini; poche persone, — macchie brune sul candido fondo, — guardano il morto che sta per andarsene, sulla slitta, nel silenzio infinito della neve. La composizione del piccolo gruppo è di una tragicità intensa, violenta, che ricorda certe scene dei quadri di Eugenio Laermans, il quale è però di molto superato dal Segantini, più vero, più decorativo e meno caricaturale.

Il trittico, destinato all' Esposizione di Parigi del 1900, doveva essere completato con tre lu-

nette e sei medaglie inquadrate al disopra di ogni pannello con un gusto decorativo degno di un maestro della Rinascenza, e di cui restano i superbi cartoni. Ma la morte colpiva quasi fulmineamente l'artefice che troppo a lungo l'avea interrogata nei più pericolosi recessi.

A 41 anni, il 28 settembre 1899, sulla cima dello Schafberg, Giovanni Segantini spirava, in una notte palpitante di stelle.

Nel periodo di Savognino ed in quello del Maloja il Segantini ha dipinto parecchi quadri simbolici: *Il frutto dell' amore, Il castigo delle lussuriose, Le cattive madri, L'Angelo della Vita, La fonte del Male.*

Va notato anzitutto che tali opere nulla hanno di comune con quelle dei molti pittori simbolisti contemporanei, la cui produzione è conseguenza di un misticismo eccessivo, ed è limitata alla comprensività di pochi artisti che fanno della letteratura. Questi simbolisti partono quasi sempre da una sensazione eccezionale, acquisita spesso completamente al di fuori della natura. Tale sensazione suscita in loro delle idee poco precise, le quali non hanno rapporto colla realtà che in base ad altre sensazioni lontane e trasformate da uno spiritualismo affatto soggettivo, o addirittura morboso; od hanno colla realtà

Ragazza al Sole che fa calze.

delle analogìe che solo un individuo di temperamento e di coltura specialissimi può cogliere. Sotto l' influenza di queste idee che son per loro tanto più suggestive quanto meno definite, i simbolisti di cui parlo, dipingono un quadro di significato nebuloso, contenente per lo più accenni a motivi sentimentali che l' osservatore può sviluppare liberamente, a seconda della sua intelligenza e dei termini di paragone che la sua cultura gli fornisce.

Questo genere d'arte che stabilisce un rapporto di collaborazione fra l'osservatore e l'artista, non agisce sullo spirito in modo immediato, per virtù di forme realmente espresse, e resta naturalmente lettera morta per i non iniziati.

Il simbolismo di Segantini invece è il prodotto di una diretta penetrazione del senso delle cose reali. Così egli potè, facendo un lavoro di sintesi e di raffronto, scoprire i legami eterni ed universali fra gli aspetti della Natura e l'anima degli uomini. Del resto i quadri realisti di Segantini — rappresentanti la Natura più che dei *paesaggi*, l' Umanità più che delle persone — non sono meno simbolici dei suoi quadri comunemente chiamati tali.

Le figure simboliche di Segantini sono personificazioni di idee etiche stabili e generali

suggeritegli da aspetti naturali pure stabili e generali: idee dunque semplici, religiose, spontanee, che si comunicano subito e direttamente all'osservatore. Dato il suo scopo morale evidente e ben definito, egli si preoccupò sopratutto di essere inteso dal maggior numero di uomini, e andò sempre semplificando le sue figurazioni. Questo appare evidente nel passaggio dalle *Cattive madri* e dal *Castigo delle lussuriose* alla *Fonte del Male* e all'*Amore alla fonte della Vita.*

Giganteggiava nello spirito del pittore filosofo l' idea della maternità, dell'amore nella sua semplice purezza, del fecondo e sacro connubio degli esseri. Intorno ad essa si aggirano sempre le concezioni simboliche di Segantini. Così la crudele rigidezza dell' inverno, in cui la Natura soffoca i frutti delle sue viscere, gli fa pensare alle madri snaturate che uccidono la creatura. Per esse immagina un supplizio « in forma di purgatorio »; e dipinge il quadro delle *Cattive madri* con le donne sciagurate erranti in un deserto di ghiaccio, sulla cima dei monti, sbattute dalle tramontane, prese pei capelli dagli alberi che escono dalla neve come per volontà disperata.

Per la perfetta comprensione di questo capolavoro di dantesca grandezza è duopo conoscere il seguente brano del poema indiano *Pan-*

Il frutto dell'amore.

giavalli, tradotto da Luigi Illica, nel quale si descrive, secondo l' idea buddista, la tortura della madre colpevole.

Il brano, caduto sotto gli occhi del Segantini, lo aiutò nella rappresentazione.

Là su, ne l' infinito spazio cerulo, — Nirvana irradia! —
Là, dietro a li aspri monti e a balze grigie, — splende Nirvana! —
Là tutto è azzurro, è eterno, è riso, è cantico! — E là Nirvana! —
Là le gran spemi de li umani adergono, — dove è Nirvana,
e chi soffrì e peccò ha pace e oblio. —
Tale è Nirvana,
Oh, umana questa Fede che dimentica — e che perdona! —

Pur chi ha peccato, pria di quel dolcissimo — riso di Luce,
de la Natura dee soffrir le angosce — e con lei piangere.
Le cose a guisa de li umani han lacrime — ed hanno colpe.
Così la Mala Madre in vallea livida — per ghiacci eterni
dove non ramo inverda o fiore sboccia — gira sospinta.
Non ebbe un riso, un sol bacio il tuo figlio, — o invano madre?
Non diè germogli di tuoi baci l'anima, — o invano madre?
Così te la tormenta del silenzio — mena e sospinge
gelida larva con ne li occhi lacrime — fatte di ghiaccio!
Vedetela! Affannosamente vagola — come una foglia!...
E intorno al suo dolor tutto è silenzio; — taccion le cose.
Or ecco fuor dalla vallea livida — appaion alberi! —
Là, da ogni ramo chiama forte un'anima — che pena ed ama;
ed il silenzio è vinto a la umanissima — voce che dice: —
“ Vieni! A me vieni, o madre! Vieni e porgimi — il sen, la vita
Vien, madre!... Ho perdonato!... „
La fantasima — al dolce grido
vola disïosa e porge al ramo tremulo — il seno, l'anima. —
Oh, portento! — Guardate! Il ramo palpita! — Il ramo ha vita!
Ecco! È il viso d'un bimbo, e il seno succhia — avido e bacia!...
Poi bimbo e madre il grigio albero lascia — cadere avvinti....

Là su Nirvana irradia! Là su il figlio — con seco tragge
la perdonata Madre.... I monti varcano — le due fantasime!...
Varcan l'angoscia de le nubi e volano — dove è Nirvana. —

Oh, umana questa fede che dimentica — e che perdona.

Nel *Castigo delle lussuriose,* le donne che si consumarono in inutili lascivie son pure trascinate in mezzo alla neve dalla bufera, tra una paurosa catena di montagne dalle cime aspre e puntute.

Il simbolico albero, — specie di *leit-motif* che appare in tutte le creazioni simbolico-naturaliste del Segantini, — contorce inutilmente i rami secchi ed aggrovigliati. Per le sterili peccatrici, il Segantini ebbe la visione di una scena ancor più tragica e desolante di quella serbata alle cattive madri, alle quali giunge almeno la voce del perdono, e raggia in alto la speranza della pace.

Nel *Frutto dell'amore,* l'albero della vita rigoglioso e verzicante per il buon sole accoglie la madre che esulta con la creatura bionda e rosea, in mezzo a una chiara e gioiosa armonia di toni aurei e madreperlacei; nell'*Angelo della Vita* lo stesso albero la solleva amorosamente al cielo, fra cui appare spiritualizzata e divina, come una Madonna di un maestro quattrocentesco.

Ed ecco l'*Amore alla fonte della Vita,* il poema del connubio benedetto dalla Bellezza e consacrato dalla Natura. Il felice altipiano è tutto in fiore nel limpido mattino d'estate. L'acqua zampilla dalla roccia, sotto le ali dell'angelo; squil-

Le due madri.

lano fra l'erba lucida i rododendri vermigli. Nelle vesti bianche, belli come le statue di Grecia, e allacciati a formare un giglio maraviglioso, giungono i due amanti simbolici. E avanzano guardandosi negli occhi, come chi sa il suo cammino, e sente la terra fiorire sotto il suo piede. Non spargono essi tutte le gemme sulle strade? Non mostrano essi, — inconsapevoli e predestinati, — la Saggezza ai filosofi e la Bellezza ai poeti? Non è per loro, soltanto per loro, che sorridono e la terra e il cielo? E quando si chinano sovra la polla, non sussultano tutti gli astri nello spazio e tutti i secoli nell'eternità?

Questo ha voluto e saputo esprimere Giovanni Segantini nel suo *Amore alla fonte della Vita*, con l'armonia della linea, con lo splendore della luce, con la suprema bellezza della forma. Per mezzo di elementi naturali, precisi, egli ha cantato l'Amore, la Bellezza, la Vita e l'Eternità, meglio di qualunque artista che si sia torturato per trovare nella sua imaginazione un simbolo grafico che potesse accennare all'infinito intravisto nel sogno e nel desiderio.

Come una sorgente garrula in un paesaggio chiaro e rigoglioso diede al pittore l'idea precisa della Fonte della Vita, uno stagno opaco e pieno di insidie, aperto come un occhio cattivo

nella roccia fredda e glabra gli comunicò l'idea della *Fonte del Male.* E vide una donna specchiarsi nella pozza, agitare i capelli dorati con la mano, e compiacersi della sua esile ed elegante nudità. La forza evocatrice del paesaggio fu tanto profonda per lui, che egli potè aggiungere la figura con un'omogeneità che si può riscontrare solo in una scena reale.

Il Segantini ha voluto dunque coi suoi lavori simbolici rendere delle *idee,* non semplicemente delle *sensazioni,* come la maggior parte dei simbolisti propriamente detti, che sono una specie di *impressionisti intellettuali.* Perciò ricorse alle figure simboliche raramente, solo quando credette di poter esprimere con nettezza esauriente un concetto morale; o le usò per commento e dilucidazione, come nella parte superiore del quadro *Il dolore confortato dalla Fede,* e nelle lunette dei due pannelli del trittico: la *Vita* e la *Morte.*

Lo scopo veramente cristiano per cui tentò il simbolo è precisato dallo stesso Segantini in un suo scritto: « Quando ho voluto mitigare ai genitori la perdita del loro bambino ho dipinto *Il dolore confortato dalla Fede;* a consacrare il vincolo d'amore di due giovinezze ho dipinto l'*Amore alla fonte della Vita;* per far sentire

L'amore alla fonte della vita.

tutta la dolcezza dell'amor materno io dipinsi il *Frutto dell'Amore* e l'*Angelo della vita;* quando volli castigare le cattive madri e contro le vane e sterili lussuriose io ho immaginato dei supplizî in forma di purgatorio e quando io volli rappresentare la sorgente di tutti i mali io dipinsi la *Vanità* ».

È noto come parecchio tempo prima dell'affermazione artistica di Giovanni Segantini alcuni pittori francesi, trasportati dal bisogno dello studio di ambienti a grande luce e preoccupati dall'idea di riprodurre il più rapidamente possibile i mutevoli effetti del sole, abbiamo abbandonato la pittura a tutto impasto e cominciato a dipingere applicando sulla tela il colore a piccoli tocchi; così ottennero un certo movimento cromatico che si avvicinava al tremolìo della luce. Siccome la prima e più immediata impressione che le opere del Segantini producono sull'osservatore è quella di una intensa luminosità raggiunta, come ho detto, con una sapiente applicazione della teoria divisionista, vi furono alcuni scrittori d'arte che vollero trovare l'origine della personalità del pittore italiano nei quadri degli artisti del gruppo francese,

Basterebbe, per far cadere questa asserzione, ricordare come il Segantini abbia diviso i colori

fin dal suo primo quadro, — *Il Coro della chiesa di S. Antonio* — dipinto a Milano, quando egli era poco più che un ragazzo, nè poteva conoscere l'opera dei *pointillistes.* Il Segantini, trovandosi in presenza di un effetto di luce vibrante ebbe l'intuizione istintiva della decomposizione della luce. Piu tardi, nell'Engadina, egli sviluppò e perfezionò la sua tecnica, ma sempre in conseguenza ad osservazioni personali.

Parlando della natura del fenomeno luminoso che esige l'applicazione del divisionismo, egli ebbe a scrivere: « Oggi questo fatto è provato dalla scienza e molti pittori di tutti i tempi e di tutti i paesi ne avevano già prima di me diretta conoscenza. Il primo fu Fra Angelico. Da me se ne mise solo in chiaro la completa naturalezza per mezzo di un sincero, amoroso e diligente studio della natura, tanto che per me questa maniera di dipingere fu un bisogno completamente personale, individuale e spontaneo ».

D'altronde un confronto anche sommario fra l'opera di Segantini e quella degli impressionisti francesi ci mostra immediatamente una enorme differenza di temperamento artistico.

L'opera degli impressionisti appare subito superficiale per la interpretazione del vero, voluto e faticoso per il mezzo tecnico, sollevato

Le ore del mattino.

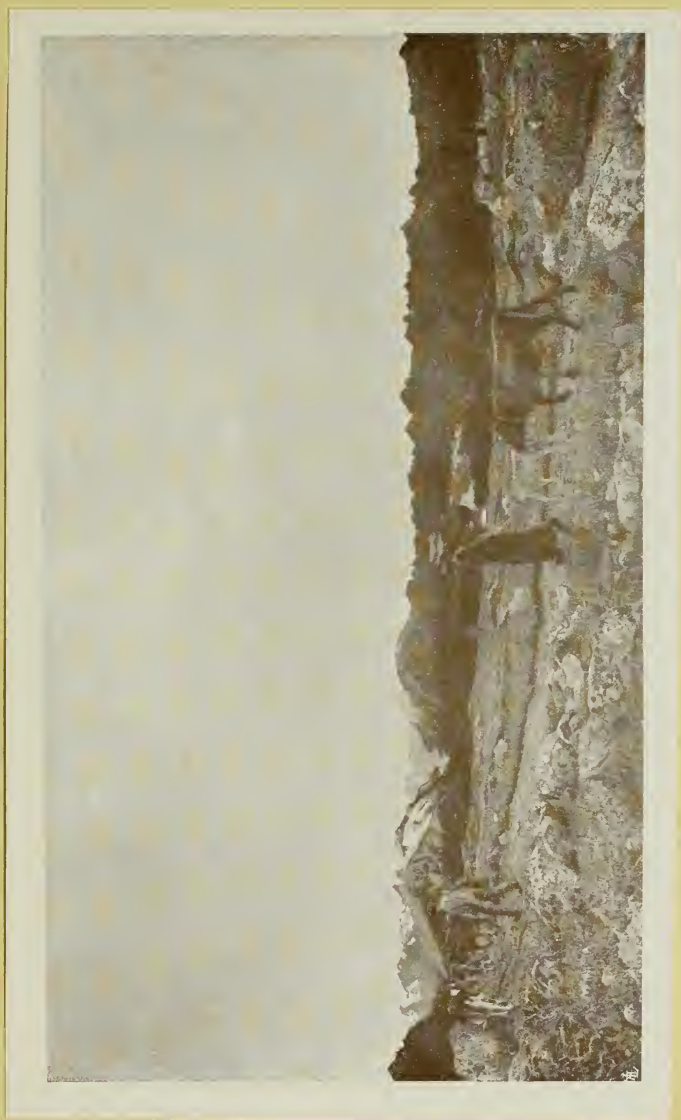
quasi sempre all'altezza dello scopo. Nei loro quadri non vi sono spesso che dei *tours de force* di uno speciale virtuosismo che salta agli occhi con ostentazione e petulanza. In quelli del Segantini invece ciò che è meccanismo tecnico scompare nella potente e completa impressione rappresentativa. Il riguardante non è forzato a concentrare la sua attenzione sulla fattura: egli percepisce subito e unicamente la bellezza e la verità con cui è tradotta la scena reale.

Gli impressionisti restrinsero la loro ricerca alla prontezza della rappresentazione pittorica di un solo aspetto della natura, e cercarono di mostrare con la maggiore evidenza questa loro intenzione; i loro quadri riuscirono di conseguenza vuoti e incompleti. Essi abbandonarono lo studio profondo della forma, e dipinsero figure inconsistenti, non caratterizzate; e neppure si applicarono a una interpretazione decoratica del colore, limitandosi a una visione superficialmente oggettiva; per cui i loro effetti di sole riuscirono scolorati e privi di intensità. La loro personalità fu insomma limitata al processo tecnico.

Il Segantini ebbe sempre per scopo massimo lo sviluppo di *tutti* i caratteri di bellezza della natura, e condensò nei suoi quadri la maggior somma possibile di elementi estetici, perchè la

rappresentazione riuscisse completa e definitiva. La tecnica divisionista gli servì non solo a rendere la vibrazione della luce, ma anche ad arricchire il colore con nuovi ed intensi accordi, a incidere e stilizzare la forma, in modo da poterle dare una grande evidenza naturalistica, e nello stesso tempo un grande interesse decorativo. Perchè il Segantini fu uno dei più aristocratici pittori-decoratori del suo tempo. La sua stilistica serrata e personale, ha la semplice e grandiosa nobiltà della linea greca, accoppiata a delle squisitezze che possono inebbriare i più raffinati ricercatori dei bisantinismi decorativi. Se egli fu insuperabile pittore delle più ricche sinfonìe cromatiche, si compiacque anche di delicatissimi accordi di pochi colori, produsse dei capolavori della mezzatinta.

E basti ricordare il piccolo trittico a pastello in memoria di Gaetano Donizetti, così pieno di poesia romantica, e la *Dea dell'amore*, nudo di classica perfezione, con accordo in oro, rubino e madreperla.

« .... Anzi dovrei dire che il bello in natura non esiste che come idea nostra. Ogni giorno vediamo persone passare davanti alle medesime bellezze naturali e rimanerne ben diversamente impressionate: potremmo, in queste

La Natura.

impressioni, trovare una scala di infinite gradazioni dall'orrore, alla ripugnanza, all'indifferenza, al piacere, all'estasi. *Da questo noi possiamo dedurre che il bello in natura esiste, perchè lo vediamo e lo sentiamo, ed il modo e la misura di sentirlo sono in relazione della nostra capacità spirituale.* Così l'opera d'arte essendo una interpretazione della natura, più racchiude elementi spirituali e li riproduce con sentimento e nobiltà di forma, più si allontana dalla percezione volgare. Essa non è valutabile se non per coloro i quali con lungo e paziente amore hanno saputo elevare lo spirito alla percezione ed assimilazione di questi elementi spirituali ».

È un brano di una lettera di Segantini datata da Savognino, gennaio 1891, e comparsa sul periodico *Cronaca d'Arte.* Io credo che in queste poche righe sia la più completa e geniale definizione di ciò che è il *vero* in arte.

Infatti ognuno osserva la natura in base alla propria intelligenza. Un *vero* assoluto non esiste in realtà; esiste soltanto per gli osservatori superficiali, per la massa che non ha in sè la forza e le qualità per osservare con uno spirito proprio. Credere che tutti possano copiare la natura senza una lunga ed adatta preparazione intellettuale è errore grossolano di coloro che

proclamano essere unica percezione giusta della natura la percezione comune e accettata: di coloro che solo restano colpiti dai caratteri più banali e più fotografici; di coloro che di fronte alla natura non riportano che delle sensazioni rudimentali o convenzionali.

La natura è là come un grande libro aperto nel quale ognuno può leggere ciò che egli è capace d'intuire e di comprendere.

Più lo spirito dell'osservatore sarà abituato alle indagini profonde, più egli sarà portato ad osservare il vero in una sfera superiore, a coglierne i caratteri meno accessibili all'uomo volgare, e potrà così concepire l'opera d'arte personale, — la vera opera d'arte.

« L'arte deve rivelare sensazioni nuove allo spirito dell'iniziato; l'arte che lascia indifferente l'osservatore non ha ragione di essere. La suggestività di un'opera d'arte è in ragione della forza con cui fu *sentita* dall'artista nel concepirla, e questa è in ragione della finezza, della purezza, dirò così dei suoi sensi.

« Mercè sua le più lievi e fuggevoli impressioni vengono rese più intense e fissate nel cervello, commovendo e fecondando lo spirito superiore che le sintetizza: ed ha luogo allora l'elaborazione che traduce in forma viva l'ideale

La Vita.

artistico. Per conservare questo miraggio ideale durante l'esecuzione dell'opera, l'artista deve fare appello a tutte le sue forze affinchè persista attiva l'energia iniziale; è tutta una vibrazione de' suoi nervi intenti ad alimentare il fuoco, a tener vivo il miraggio dell'evocazione continua, perchè l'idea non si dissolva o divaghi, l'idea che deve prendere corpo e vita sulla tela, creando l'opera che sarà spiritualmente personale e materialmente vera. Non di quella verità esteriore, superficiale o convenzionale che è l'impronta dell'arte volgare, ma di quella che oltrepassando le barriere della superficialità delle linee e dei toni, sa dare vita alla forma e luce al colore ».

Qui è tutto lo spirito della produzione segantiniana: chiudere nelle forme apparenti il senso piu segreto ed eterno della vita.

E chi altri avrebbe potuto far questo meglio di Giovanni Segantini? Quale altro artista si è mai trovato in condizioni come il Segantini tanto favorevoli per *raffinare e purificare* i suoi sensi?

Nella solitudine degli altipiani, davanti alle linee poderose delle Alpi, con la natura vergine nel suo aspetto più immanente di forza e di grandezza per inspiratrice, egli ebbe un pensiero solo, nella sua vita solitaria: produrre l'opera d'arte in cui fosse l'Eternità, che egli sen-

tiva gridare all'orizzonte, al di sopra delle montagne erette incrollabilmente.

Ed ebbe pensieri vasti e sereni come le linee del paese d' intorno.

Nel silenzio la sua anima percepiva il senso della vita con maravigliosa nettezza, come gli uomini delle città rumorose non possono sentire mai.

Il senso tragico che è nei paesaggi alpini di Giovanni Segantini, mi ricorda un passo filosofico di Maurizio Maeterlinck:

« Si tratterebbe di far udire ciò che vi è di stupefacente nel fatto solo di vivere; di far vedere l'esistenza di un'anima in sè stessa, in mezzo a un'immensità che non è mai inattiva . . . . »

Ciò fu, se non m'inganno, realizzato dal Segantini.

Nei suoi quadri egli ha fatto sentire il rapporto vero tra l'Uomo e la Natura, tra l'Anima e l'Eternità.

I montanari che il pittore ha collocato nei prati e sui declivi delle montagne da lui dipinte sono personaggi tipici di una tragedia profonda e generale. Al di sopra del loro capo, al di sopra delle montagne, il Destino spiega le grandi ali che non si chiudono.

Il Segantini non fu semplicemente un « pit-

La Morte.

tore dell'alta montagna »; non fu semplicemente l'artista che, come scrisse Roberto de la Sizeranne, « restituì la Svizzera all'arte ». La sua opera ha un valore morale pari a quello delle opere dei più grandi tragedi della Grecia antica; ed è meraviglioso come questo giovine che salì la prima volta i contrafforti alpini semplice e quasi illetterato, abbia raccolto dalla Natura, come da una madre amorosa, la rivelazione degli eterni segreti della Vita e della Morte.

Voler chiudere l'arte di Giovanni Segantini in una definizione accademica, voler cercare nelle opere degli artisti che lo precedettero una preparazione dell'opera sua, sarebbe cosa meschina ed oziosa.

Egli fu un uomo che si trovò in relazione simbolica con la Bellezza universale; fu una di quelle grandi energie creatrici che, per un potere sovrannaturale, realizzano la somma delle aspirazioni e dei bisogni di una stirpe. Tutte le forme della Bellezza furono in lui riunite e da lui espresse con le perfezioni sparse e divise fra i più grandi maestri di tutti i tempi.

Nei pochi ritratti che ha lasciato, troviamo la ricerca della maggiore potenza rappresentativa degli antichi, nelle sue figure nude l'aspirazione alla suprema bellezza formale.

Perchè sentiva d'avere una grande missione da compiere, cercò come l'eroe nella solitudine l'esaltazione della propria forza, ascoltò la voce dell'eternità nel silenzio. La sua vita e le sue opere furono legate e dirette da una volontà invincibile verso un segno sicuro. La sua anima abbracciò tutte le cose belle, tutte le cose buone, tutte le cose che paiono terribili e che sono necessarie. Egli portò nelle sue mani tutte le rivelazioni divine.

« Ho vissuto lungamente con gli animali per comprendere le loro passioni, i loro dolori e le loro gioie — scriveva. — Ho osservato le roccie, le nevi, le grandi catene delle montagne, i fili d'erba e i torrenti, ed ho cercato nella mia anima qual'era il pensiero di tutte queste cose. Ho domandato al fiore ciò che era la bellezza universale, ed il fiore m'ha risposto profumando l'anima mia d'amore ».

Non era naturale che un'anima così riboccante di fede trovasse naturalmente il mezzo di espressione più perfetto? Non era naturale che tutto ciò che egli interrogava con un tale amore gli rivelasse il suo segreto?

Più egli proseguiva nell'opera, più cresceva per lui il bisogno di raccogliere nelle sue creazioni tutte le forme e tutte le espressioni. Nulla

egli volle andasse perduto; temette che una rivelazione non comunicata agli uomini fosse vana.

E ultimamente, quando la Natura non aveva per lui che una sola voce, composta di mille e mille voci distinte, si accinse a descrivere nell'opera massima, — nel trittico meraviglioso — tutti gli aspetti della Vita e della Morte.

E il trittico resterà fra le più grandi opere celebrative e religiose che il genio dell'uomo abbia mai concepito; resterà come il monumento imperituro del grande, nella cui anima, come scrisse Gabriele d'Annunzio:

« . . . l'ombra e la luce, la vita
e la morte furon come una sola [e il tuono
preghiera, e la melodia del ruscello e il mugghio de l'armento
de la tempesta e il grido de l'aquila e il gemito de l'uomo
furon come una sola parola,
e tutte le cose furono come una sola cosa
abbracciata per sempre da la sua silenziosa
potenza come da l'aria ».